

## UN PASEO POR LA CASTELLANA, DE VILLANUEVA A «NUEVA FORMA»

---

**L**OS ARQUITECTOS COMO CUERPO CULTURAL, COMO SUPERESTRUCTURA, ELABORAN PROPUESTAS Y TEORIAS, PIENSAN INTERVENCIONES Y PLANES cuyo reflejo en la realidad suele ser escaso, pero tanto más intenso, claro es, cuanto más cerca del poder económico, más en su nombre hayan pensado y propuesto. Entre la ciudad real, pues, y la cultura de los arquitectos se establece generalmente sólo una analogía. Los arquitectos construyen sobre el papel no tanto el proyecto de la ciudad real como una «ciudad análoga».

Así, desde la guerra civil hasta los primeros años cincuenta se construyó en Madrid una elaborada ciudad análoga. Su gran gestor fue Pedro Muguruza, primer director general de la Arquitectura, y ella quedó bien expresada, ya que no en la realidad, en la *Revista Nacional de Arquitectura* y en la revista *Gran Madrid*. A través de la primera se expuso toda la sistemática, la teoría y las piezas, las arquitecturas con las que se quiso que la ciudad fuera compuesta. La segunda da fe del proyecto de gran intervención, el principal ejemplo en el que todo ello se pondría a prueba: Madrid, que como capital de la Nación y del régimen debía transformarse en el «Gran Madrid», en el deseado paradigma.

Fue comisario de Ordenación Urbana de Madrid Pedro Muguruza, primero, y Francisco Prieto Moreno —su sucesor como director general—, después. Y siempre fue el autor el equipo formado por Pedro Bigador Lasarte, director de la Oficina Técnica que elabora el plan de 1941 que, no aprobado hasta el 46, fue luego parcialmente construido, puesto en duda por sus propios autores, transformado, y, finalmente en 1961, sustituido.

Si la *Revista Nacional de Arquitectura* es interesante para percibir y comprender la arquitectura de estos años en cuanto sus páginas forman la «ciudad análoga» compuesta por las contribuciones de muchos arquitectos en la configuración de una especie de proyecto

común, la revista *Gran Madrid* es más clara. En primer lugar porque publica parte del plan del 41 en el que tipo y trazado, arquitectura y plan, pretendían ser partes inseparables de la ciudad como hecho físico de conjunto. Y en segundo lugar porque refleja cómo al hacerse realidad, al irse construyendo a lo largo del tiempo dicho plan, aquellos extremos concebidos como inseparables se escinden completamente.

El plan del 41, basado en el del 29, ordena el territorio de Madrid incluidos extrarradios y suburbios. En lo que fue mecanismo de conversión del suelo, generador de plusvalías, fue utilizado. Pero todo lo que pretendía controlar, limitar tal generación fue pasado por alto. Y entre los elementos de control —voluntariamente pensados así o no— estaba la arquitectura con la que se pensaba que el plan se concretase. Dos fueron los sectores principales en los que se entendió la arquitectura complemento inexcusable del plan. Uno era la cornisa de la ciudad hacia el río Manzanares que, como fachada de Madrid, debía adoptar la obligada figuración escurialense y clasicista que, como es bien sabido, fue elegida para expresar su condición de capital. Las intervenciones oficiales permiten entrever todavía hoy ese intento, aun a pesar de lo contradictorio de algunas actuaciones privadas. Pero la zona más ambiciosa, cuanto que como en el plan del 29 se reconocía la decisiva por ser la que estructuraba el principal crecimiento de Madrid, era la avenida del Generalísimo, la prolongación de la Castellana desde los Nuevos Ministerios. Aquí fue donde arquitectura y plan se unificaban en una intencionada configuración fielmente reflejada en la maqueta que se hizo del sector. Un aire *metafísico* presidía aquel extremo orden, aquel académico equilibrio que presentaba la ciudad como si ya estuviera hecha, a edificio y trazado como elementos inseparables. Esta fue la más elocuente expresión de la ciudad análoga de los años cuarenta. Análoga también porque nunca fue construida, nunca fue real.

Los años cincuenta marcan la transición del franquismo y, con él, de la cultura de los arquitectos. En esos años la *Revista Nacional* pierde su condición de soporte de la ciudad análoga de la década anterior —al tiempo que el plan de la avenida del Generalísimo va siendo modificado— y adquiere paulatinamente el carácter típico de órgano de una agrupación profesional. *Gran Madrid*, por su lado, hace la crónica de aquellas modificaciones.

La primera revista marca un hito en un número del año 61<sup>1</sup>. En él, a propósito de un artículo de Banham, polemizan algunos archi-

tectos. Fernández Alba, titulado reciente, realiza el primer fuerte ataque que en aquella revista se hace contra la posición de los años cuarenta en un escrito que protagoniza la polémica. En una actitud ya indefensa, Luis Moya escribe allí representando el antiguo sistema.

Otro número de 1964<sup>2</sup>, dedicado a «25 años de arquitectura española», es realizado completamente por Antonio Fernández Alba. Con su interpretación líquida las arquitecturas de los años cuarenta —cuya exposición, a través de algunas fotos y dibujos, parece existir únicamente para evidenciar su carácter chocante y anacrónico— y consagra, en las páginas de la misma revista que había sido su soporte, un modo de entender la historia y la crítica que, en sustitución del antiguo, será durante algunos años prácticamente canónico.

Lo que visto desde aquel número queda ahora claro es el cambio fundamental que se producía en la hegemonía de la cultura de los arquitectos, y cómo ésta pasa a ser protagonizada por la actitud y la generación que Alba representa. En efecto, desde entonces en Madrid, dicha generación monopoliza la cultura arquitectónica hasta llegar a identificarse casi con ella misma. Pero no lo hará tanto a través de la revista *Arquitectura*, como desde otra que comienza en 1967: *Nueva Forma*. Ella será el auténtico vehículo de esta generación, de gran difusión en la Escuela. Los nombres son bien conocidos: Fernández Alba, Sáenz de Oiza, Fullaondo, Corrales y Molezún, Higuera y Miró. Habrá otros, pero éstos son, sin duda, los principales. Entre sus obras, los escritos e interpretaciones de Fullaondo, los artistas plásticos que frecuentemente los acompañan, los maestros, culturas y posturas críticas que se valoran, surgen, vago y difuso, quizá, pero intenso, una especie de «gran proyecto»: otra ciudad análoga poco a poco alzada como alternativa.

Pero, ¿alternativa a qué? ¿Qué hilo común era capaz de ligar a aquellos arquitectos? En principio tan sólo unos: su condición de modernos, su entendimiento de la arquitectura como una cuestión de avance figurativo, de experimentación formal. Y, con ello, su alejamiento de la realidad.

Pues configuraron su opción, su «ciudad análoga», como alternativa a la ya derribada de los años cuarenta. Fullaondo lo confirma en una conferencia en la que, polemizando con Bohigas, habla de ellos mismos como la «Escuela de Madrid», definiéndola por oposición al «equipo de Madrid», el de Muguruza y Bidagor. Con ello se sitúa en la misma condición que aquel equipo tuvo.

Porque los que construyeron Madrid —y lo seguían construyendo— eran principalmente otros, ni el «equipo» ni la «Escuela». La avenida del Generalísimo vuelve a ser el lugar capaz de explicarlo. Allí, modificado el plan, Muñoz Monasterio, Perpiñá y otros nombres más desconocidos y ocultos, estaban de hecho construyendo la ciudad. Y ésta era ya —y es— moderna, radicalmente moderna. Pero *Nueva Forma*, comparándose con fantasmas, realizando experiencias formales, hablando de cultura artística, no pareció reconocerlo así. O, al menos, no les interesó el tema.

Y si hay una ciudad en España donde un solo elemento urbano se acerque a la idea de ciudad análoga construida, convertida en realidad; donde una larga calle haya sido capaz de sintetizar el conjunto de la cultura arquitectónica y de las distintas intervenciones urbanas a lo largo del tiempo para ofrecerlo como la mejor imagen que la ciudad puede dar de sí misma, esta ciudad es Madrid, y el elemento urbano la larga avenida que desde Atocha hasta el nudo de La Paz, toma distintos nombres, el más expresivo de los cuales es el de paseo de la Castellana.

El es una apretada síntesis del Madrid de los siglos XIX y XX, una crónica fiel de lo que los arquitectos fueron capaces de destilar desde su cultura para ser ejecutado, transformado en ciudad real. El siglo XIX dejó notorios testimonios en ella aun cuando su importancia era todavía de orden menor. A principios del XX, a pesar de la fuerte competencia que ejercía la calle de Alcalá (y su duplicación en la Gran Vía) como eje tradicional ordenador de Madrid, la Castellana adquiere ya una gran entidad urbana. A partir de los años treinta la decisión de su prolongación como elemento estructurante del crecimiento de la ciudad lo confirma como el eje principal. Hasta tal punto que casi se podría decir que aquello, sea lo que sea, que en la Castellana no quedó reflejado es porque en la realidad de Madrid no tuvo importancia. O al menos su importancia fue marginal, secundaria. Es, pues, la crónica de la realidad, de aquello que desde la superestructura de los arquitectos fue por el poder recogido. Allí están las arquitecturas, los episodios, las intervenciones que por unas causas u otras interesaron a las fuerzas que en definitiva construyen la ciudad. Y por ello es una síntesis de la historia de la arquitectura de Madrid que, como tal, en su recorrido puede ser leída.

Sale fuera de la lógica de este criterio el hacer detenidamente esa lectura. Baste decir algunas cosas.

Desde la urbanización del Prado por Ventura Rodríguez, este primer sector de la vaguada es el asentamiento de importantes edificios oficiales (o algunos privados de primer orden) que hasta mediados de siglo llegan a la plaza de Colón. La cesión de una faja del Retiro origina su retraso hasta lo que es hoy la calle de Alfonso XII, naciendo el barrio que sigue en el borde de la vaguada el mismo proceso. Durante el siglo el paseo avanza hasta Castelar —límite previsto en el plano de Castro— y hasta San Juan de la Cruz, donde el hipódromo corta su desarrollo.

Desaparecidas hoy casi totalmente las edificaciones privadas, quedan las públicas dando testimonio: tardo-barroco (el trazado del Prado de Ventura Rodríguez), Neoclásico (el Botánico y el Museo, de Villanueva), tardo-neoclásico de tradición Villanueva (Palacio de Villahermosa, de López Aguado), academicismo (Biblioteca Nacional de Jareño), arquitectura del hierro (Estación de Atocha, de Alberto del Palacio)... Hay una larga lista que finaliza, para el XIX, en la académica Bolsa de Madrid, de Repullés y Vargas, el Banco de España, de Adaro, y, en el final entonces del paseo, en el Museo de Ciencias de la Torriente y la Escuela Superior del Ejército, de Velázquez Bosco<sup>3</sup>. A principios del XX, edificios como el hotel Palace, de estilo francés fin de siglo, y Correos, de Antonio Palacios, completan un esbozo que, si se añaden imaginariamente los señoriales palacetes y las casas burguesas hoy casi por completo desaparecidas (o cambiadas de uso), pueden darnos una imagen clara de lo que era el coherente paseo de la Castellana cuando se decidió la idea de su prolongación.

Es a partir de 1929, a resultas del concurso, cuando se elimina el Hipódromo y se adopta el plan Zuazo-Jansen, luego modificado por la Oficina Técnica Municipal. El proceso de decisión del crecimiento de Madrid hacia el norte, el concurso y el plan han sido explicados por Rafael Moneo<sup>4</sup> con el acierto y extensión suficientes para que resulte ocioso repetirlo aquí. También describe el proceso del plan del 41, pero ante este tema, y concentrándose en la prolongación de la Castellana, conviene insistir.

Desaparecido el Hipódromo, Zuazo proyecta y construye los Nuevos Ministerios que, al ser interrumpidos por la guerra, constituyen el enlace físico entre los dos planes.

La prolongación proyectada por el equipo Bidagor acepta las decisiones del plan del 29, aunque con modificaciones. Oigámoslo de

Moneo: «Paralelamente a la vía de tráfico se proyectaba una serie de plazas enlazadas, en las que se prolongaba la lonja de los Nuevos Ministerios; en tales plazas se situaban los edificios de mayor presancia: teatros, almacenes, museos, hoteles, etc. Abundaban las referencias visuales clásicas: obeliscos, cúpulas, chapiteles, etc., y todo el conjunto respiraba un extraño aire digamos metafísico, si por tal se entiende la figuratividad de un pintor como Giorgio de Chirico. La vivienda dispuesta en manzanas cerradas, en las que se destacaba uno de los lados, daba escolta a la vía de tráfico»<sup>5</sup>. La descripción, que puede completarse con una ojeada a la maqueta, define no tanto un plan como una ciudad análoga. Si el plan Zuazo-Jansen era tal en cuanto servía de esquema real capaz de generar el crecimiento más o menos ordenado de una ciudad en expansión (y lo era porque su esquematismo, su gran claridad urbana, significaba la acertada ordenación viaria que disponía el suelo de tal modo que las modificaciones de la disposición edilicia por parte de las fuerzas económicas pudieran llegar hasta dejarla irreconocible sin que las bases del plan se vieran realmente alteradas), el plan Bidagor, en cambio, al pretender unificar arquitectura y trazado como términos inseparables, dificulta tal proceso que sólo en una intervención totalizadora, de una sola vez, sería posible. O bien si se hubiera podido garantizar un control estricto sobre una configuración arquitectónica prevista de antemano.

No era, pues, tal plan. El tiempo nos demuestra que era mitad una equivocación, mitad un sueño. Mitad una equivocación en el sentido que el equipo Bidagor (y ello tal vez podría ampliarse a la casi totalidad de la gestión de la Dirección General de Muguruza) no comprendió —o no aceptó— la misión superestructural, casi escenográfica, que las fuerzas que estaban en la base del régimen le habían únicamente concedido. Pensaron acaso que el estado franquista era realmente el que prometía ser a través de la retórica de los primeros años cuarenta, aparentemente capaz de promover enormes operaciones urbanas o controlarlas férreamente desde el principio hasta el último detalle. Dejaron, pues, al margen no sólo la estructura real de la sociedad de posguerra, sino también la depauperada situación económica del país. Y así confundieron la lógica interna, autónoma, de las formas urbanas que elaboraron, con la realidad.

Pero también era en parte un sueño, una ambición intelectual, que a pesar de abrir una fisura insalvable entre proyecto y realidad,

entre arquitectos como superestructura cultural y sociedad (o quizá precisamente por ello) permitía proyectar una soñada ciudad concebida desde la arquitectura y que inevitablemente quedaría en el papel y la maqueta. Deslumbrados acaso por el Nuevo Berlín de Speer y por el EUR (pero no sólo por estas ya tópicas referencias, más admitidas que demostradas, sino también por la ciudad de tradición haussmaniana, por las «city beautiful» de la historia; tal vez incluso por el propio Chicago de Burnham, cuyo libro está desde bien pronto en la biblioteca de la Escuela) descuidaron la realización de un auténtico plan en favor de una utopía arquitectónica.

Utopía, en fin, porque aquel extremado orden, aquella académica composición de equilibrio entre espacio urbano y edificio, de jerarquías visuales, de estudiadas y manierísticas perspectivas, de juego entre continuo edificado y puntos emergentes, era imposible por contradictoria con los intereses del libre juego especulativo, del *laissez-faire* capitalista que pocos años más tarde entraría en escena exigiendo cambios.

De cualquier modo, el plan intentó mediante la unión de trazado y arquitectura el control del crecimiento de la ciudad. En su fracaso queda de relieve un hecho: que arquitectura y algunos aspectos del planeamiento confirman que los años cincuenta no fueron tanto la transición del régimen como su auténtica fundación, basada en los ensayos de los cuarenta. La construcción real de la avenida del Generalísimo dando la espalda al plan Bidagor, incluso con la apresurada rectificación de sus autores, representa la verdadera ciudad franquista.

Pero la Castellana, como testimonio de todo, lo es también de las arquitecturas de los cuarenta. En la parte antigua, la casa de la plaza de Gregorio Marañón, de Gutiérrez Soto, representa el mejor modelo de la vivienda burguesa de aquellos años. Secundino Zuazo construye el edificio de la Campsa en el paseo del Prado, Fernando Cánovas, poco más tarde, el Hotel Fénix en Colón y Luis Feduchi, el Castellana Hilton.

En la prolongación algo respondió al plan Bidagor: el estadio del Real Madrid, de Muñoz Monasterio, pieza singular e importante del plan, se construye antes que —en 1947— se apruebe oficialmente la ordenación de la avenida, que en el 49 se abrirá al tráfico. Un bloque conocido popularmente por Corea (allí vivieron los americanos de la base) es la única manzana del primer sector realizada según el plan. Más allá de la plaza de Castilla, Secundino Zuazo realiza las vivien-

das para la EMT, probablemente su mejor proyecto de la época, que se mantiene fiel a la ordenación.

La apertura de la calle General Perón con la urbanización de su zona norte y la del triángulo Generalísimo-Concha Espina-paseo de La Habana, primeras intervenciones amplias, son ya soluciones de compromiso entre el plan y su ya próxima modificación, bien vistas o apoyadas por la propia administración, pues las cosas fueron cambiando rápidamente.

En efecto, ya en 1949 habían vencido Cabrero y Aburto el concurso para la sede de Sindicatos en el paseo del Prado. La revista *Gran Madrid* elogia el resultado claramente moderno al tiempo que hace la crónica de la transición: el edificio del Alto Estado Mayor, de Gutiérrez Soto, el del Instituto Nacional de Colonización, de Tamés, y el Concurso de la Basílica de la Merced, proponen los modelos de cambio. Esta última era una de las piezas del plan, punto emergente de la ciudad análoga. Ganan Oiza y Laorga con un proyecto que, a pesar de su «aggiornamento», se construye muy lentamente y se acaba mal, ya cuando le rodea una ciudad muy distinta de la que el plan quería. Pronto (y empezando por el sector Este, de más fácil actuación, y no por el Oeste en el que, a pesar de las complicaciones que suponía el contacto con el barrio de Tetuán, el plan Bidagor ponía más el acento) comienzan las modificaciones generales. En la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951) Muñoz Monasterio presenta un proyecto de ordenación —desde los Nuevos Ministerios a más allá del estadio— siguiendo ya el modelo de edificación abierta de los CIAM. Luego *Gran Madrid* recogerá una propuesta suya más elaborada y en 1954 publica el proyecto oficial de rectificación del sector.

En el 56 Perpiñá gana el concurso para el centro comercial Azca, de decidida técnica moderna y cuya descripción puede seguirse en el citado texto de Moneo. En el mismo año gana también el proyecto para los «segundos nuevos ministerios», situados en la plaza de Cuzco, y al que se presentan algunos (más tarde) significativos nombres: Corrales, Molezún, Oiza, Sota, Carvajal.

Pero ya antes (en el 54, y coincidiendo con la modificación del planeamiento parcial del Generalísimo) el comisario que presidió la transición —Prieto Moreno— había sido sustituido por Laguna. Y en el 56 un Bidagor ya arrepentido cesa, sin embargo, en su puesto de director de la Oficina Técnica. La administración del urbanismo



madrileño comprendía el tremendo desfase con la realidad y se renovaba enteramente. Ya nunca más Herrera o Villanueva ni «city beautiful» de ningún tipo. Ya sólo la ciudad actual, decididamente moderna, será la adecuada. Y así la avenida del Generalísimo crecerá tal como ahora podemos verla: sin disimulo ninguno será moderna y sin disimulo ninguno también —en su desorden, en su inadecuación, en su fealdad— será la exacta imagen del capital que ya sin más tomó el mando. El sueño del equipo Bidagor puede desde ella ser comprendido; incluso habrá quien lo añore al comprobar cómo ciudad moderna y ciudad del capital son aquí dos caras de un mismo plano. Pero, ¿puede ser de otra manera?

A estas alturas, perdida la hegemonía cultural que detentaban los arquitectos del «equipo de Madrid», la *Revista Nacional* deja de llamarse así (cesando su ya teórica dependencia de la Dirección General de Arquitectura) para recuperar su antiguo nombre —*Arquitectura*— en 1959, y va reflejando el cambio.

En ella —pero sobre todo en la ciudad—, restaurada la arquitectura moderna, profesionales puros, hombres no ligados a empeños culturales (Muñoz Monasterio, Perpiñá, Magdalena, Heredero, tiempo después Lamela, Población y, siempre, Gutiérrez Soto) pasan a ser los protagonistas. La mayor parte de las intervenciones serán, sin embargo, anónimas: nadie sabrá quién hizo los proyectos, o al menos no interesa. Los edificios llevarán las firmas de Huarte, Feygón, luego Horminesa, Bancaya, Filasa.

La cultura, pues, ha desaparecido. Y es el tiempo de los profesionales, pero también el de los pioneros. Fuera de la avenida del Generalísimo, en los extrarradios, y de la mano del propio comisario Laguna, los arquitectos jóvenes proyectan y construyen la operación compensatoria, simétrica, de la urbanización de la avenida: los poblados dirigidos, las unidades vecinales de absorción, historia, supongo, bien conocida. De allí saldrán —o se confirmarán— los primeros grandes prestigios de la «Escuela» madrileña. Allí está la base del futuro que se consolida culturalmente con intervenciones como las que ya vimos de Fernández Alba en la revista *Arquitectura* y que culmina en *Nueva Forma*, donde, intensa y cargada, surge de nuevo la cultura. Y no sólo allí, sino que, ya avanzados los años sesenta, en cualquier lugar madrileño donde la cultura arquitectónica hiciera su aparición, fuera éste la Escuela, la vieja revista *Arquitectura*, las últimas «sesiones de crítica», o cualquier otro, esta-

ba protagonizada siempre por el grupo que se movía alrededor de la revista. Cualquiera de Madrid recordará cómo esto era cierto, cómo Oiza, Alba, Fullaondo, eran indispensables referencias, mitos vivientes, y cómo la revista disfrutó de enorme audiencia, particularmente en la Escuela, donde, preciso es reconocerlo, cumplió un inestimable papel informativo.

Pero si la ciudad análoga de los cuarenta, la de la *Revista Nacional*, la del *Gran Madrid*, abría una fisura insalvable con la realidad, la cultura que giraba alrededor de *Nueva Forma* establecía con ella un abismo. Allí se pergeñó una especie de proyecto común inconcreto y difuso. Allí se entendió que la arquitectura era cuestión figurativa, experimentación formal, artísticidad. O también, si se quiere, un hecho de cultura nunca clarificado: una alternativa abstracta prometedora de grandes proyectos culturales siempre al margen de cualquier realidad.

Claro es, en los años más importantes de su hegemonía cultural, el grupo de *Nueva Forma* no construye en la Castellana. Hay, sin embargo, un curiosa excepción: la tienda H-muebles en el paseo de Recoletos, de Fullaondo. Su publicación en la revista (en enero del 68) evidencia lo dicho: se trata de una pura experimentación figurativa, autónoma, ni siquiera exactamente arquitectónica. Y que a pesar de construirse, de ser real, fue también análoga: las variantes más intensas, aquellas en las que Fullaondo vertió más su obsesiva experimentación, lógicamente no se construyeron, quedaron tan sólo en el papel de la crónica, para el que quizá únicamente habían nacido.

Uno de los grandes de *Nueva Forma*, Fernández Alba, a pesar de su profesionalidad, vería cómo los mejores proyectos de sus más fecundos años quedaban en los papeles. Entre ellos, se presenta sin éxito a cuatro concursos en la Castellana. Dos dentro de las primeras grandes actuaciones para poner en marcha el Centro Azca y sus alrededores: el Teatro de la Opera (1964) y el Palacio de Congresos y Exposiciones (1966). Otros dos (el concurso para el edificio Bankunión y el del Banco de Bilbao) dentro de un proceso mucho más avanzado: en el antiguo paseo, la sistemática sustitución de antiguas edificaciones por grandes moles especulativas o edificio sociales de poderosas firmas; y en la prolongación, la construcción definitiva del Centro Azca, antigua invención de Bidagor que fue la puntilla de su plan y que hoy, en su descarada realidad, deja al proyecto de Perpiñá convertido también en análogo.

Pero algo muy importante ocurrió con estos últimos concursos: fueron privados y se celebraron entre los miembros del grupo, con algunos añadidos. A partir de ellos, Fullaondo y Alba, las dos personas de mayor énfasis cultural, parecen iniciar su eclipse y quedar marginados de las actuaciones madrileñas más importantes al tiempo que la revista inicia el ocaso y, con él, el del mito de esta generación. Por el contrario los ganadores —Corrales y Molezún y Sáenz de Oiza— llegan a la Castellana.

Con ellos tenemos la ocasión de ver cuál era el sentido real de aquella generación, de aquel grupo. Y podemos hacerlo en comparación con una personalidad excepcional por tantos conceptos y que para tantas cosas puede servir de pauta: Luis Gutiérrez Soto. Porque si Madrid tuvo un hombre síntesis, un hombre capaz de recoger en su obra la cultura arquitectónica en la medida y forma de que no por ello quedara fuera de la realidad, capaz de percibir y proponer paso a paso lo mejor que la clase dominante podía aceptar, éste era sin duda Gutiérrez Soto. Su historia profesional es casi la historia de la arquitectura contemporánea en Madrid, con lo que la Castellana —paralelo en lo urbano a lo que él fue como arquitecto— está como toda la ciudad parcialmente hecha por él. Ya vimos las viviendas en la plaza del Doctor Marañón, de los años cuarenta, y el edificio del Estado Mayor, modelo de la transición oficial. En la esquina de Bretón de los Herreros dará un ejemplo de lo que para él puede ser la moderna vivienda burguesa, superado el clima de posguerra. En la esquina de María de Molina otro edificio también de viviendas forma parte con el anterior de un conjunto de ejemplos que —como observa Moneo en el texto citado— servirán de base, de modelo a utilizar por los arquitectos que realizan la avenida del Generalísimo. De tal modo que, aún construyendo poco en la zona moderna, está, a través de sus tipos, bien presente. En las últimas zonas de actuación realizó algún edificio de oficinas, pero el que nos interesa ahora más está en la parte antigua: la sede de la Unión y el Fénix, cuya cercanía al Bankunión es útil para comprender cómo la llegada a la Castellana de la generación de *Nueva Forma*, aunque supere muy claramente en su actuación la de los profesionales conocidos más ligados a las grandes operaciones especulativas (como son las de Perpiñá y Lamela en el Centro y las Torres de Colón), no plantea realmente ninguna opción, presentándose como meros profesionales, exactamente iguales en su planteamiento que los que nunca pretendieron ser otra cosa.

Bankuni3n no ha podido evitar adem3s la debilidad de presentarse como vanguardia, pero su imagen pretendidamente configurada a trav3s de la tecnolog3a no es m3s que una pura soluci3n formal, todav3a hija de los postulados de *Nueva Forma*. El Banco Pastor (junto al caf3 Gij3n, y de los mismos arquitectos) es de una actitud id3ntica que sus elaborados y habilidosos detalles (extra3namente similares al dise3o italiano —casi dir3amos milan3s— de los a3os sesenta) no lo gran enriquecer demasiado. Como puras opciones de imagen, como simples ejercicios de caligraf3a urbana acaso igualen, pero desde luego no superan, al F3nix ni a la ya vieja Embajada Americana, que por lo menos no pretendieron camuflar con ropajes vanguardistas su condici3n de formas s3mbolo al servicio de instituciones poderosas.

La actuaci3n en Azca, el Banco de Bilbao de Oiza, est3 a3n en construcci3n. Como arquitecto, como profesional, tal vez Oiza era el mayor mito de *Nueva Forma*. Y no era para menos: uno de los arquitectos m3s dotados y l3cidos de su generaci3n, ciment3 su prestigio, en las viviendas econ3micas, actuaciones que ya pertenecen a la mejor historia de la arquitectura madrile3a. M3s tarde se inclina a posiciones m3s propias de *Nueva Forma* en un trayecto que pasa por la urbanizaci3n de Alcud3a y culmina en Torres Blancas, casi el s3mbolo de la revista y ejemplo de un gran talento al servicio de un empe3o que no lo merec3a.

Quiz3, pues, el Banco de Bilbao vaya a ser hijo de un doble desenga3o: el de los poblados dirigidos en los que la calidad arquitect3nica no conseguir3a disimular la miseria urbana y social en que se vieron inscritos, y el de formalismo de Torres Blancas, que elevar3a a Oiza al plano internacional al precio de recibir disgustos y agresiones cr3ticas. No har3 falta esperar a que el edificio se acabe para entender lo que ser3: un episodio m3s del Centro Azca, desde luego de m3s calidad, pero donde tan s3lo una mirada atenta podr3 descubrir a trav3s de los detalles que tambi3n bajo las actuaciones en la confusi3n pueden estar grandes profesionales sin que ello signifique apenas nada.

As3, al andar el tiempo, las actuaciones en la Castellana son capaces de explicarnos el sentido que tuvo la «ciudad An3loga» de *Nueva Forma*, lo que fue aquel vago pero intenso proyecto. Estaba vac3o de contenido: no s3lo no hab3a en 3l ninguna opci3n radical que no fuera el huir de la realidad, sino que ni siquiera dentro de la disciplina opusieron otra cosa a los profesionales corrientes que una desorientada obsesi3n vanguardista.

Aunque hay un último personaje, ligado tan sólo tangencialmente al grupo sin participar de sus grandes intensidades, nunca empeñado en operaciones vanguardistas ni defensor de explicaciones esquemáticas y cuya matizada posición habría ya dejado, antes de su marcha, algunas huellas en la Escuela de Arquitectura de Madrid (trazadas desde aquello que, bajo todas las formas, siempre estimó: la disciplina). Es Rafael Moneo, autor de la ampliación de la sede del Bankinter, opción desde el interior de esa disciplina y que, como gesto claro, no se avergüenza de recordar figurativamente a uno de los mejores edificios del paseo tanto tiempo maldito: Sindicatos.

Tal vez su posición insinúe una nueva «Escuela de Madrid». No lo sé. De lo que sí deja constancia clara es de que la hegemonía cultural se mueve ya en otras posiciones y en otras manos.

Antón Capitel      Abril de 1977.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Arquitectura*, 26, febrero de 1961.

<sup>2</sup> *Arquitectura de España*. 1939-1964. *Arquitectura*, 64, abril de 1964.

<sup>3</sup> Para una consulta más exhaustiva de los edificios de la Castellana ver:

— *Arquitectura española contemporánea*. Carlos FLORES. Aguilar, 1961.

— *Guía de la arquitectura de Madrid*. Carlos FLORES y Eduardo AMANN. Madrid, 1967.

— La arquitectura madrileña del ochocientos. A. GONZÁLEZ AMEZQUETA. *Hogar y Arquitectura*, 75, 1968.

— *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Pedro NAVASCUÉS. Instituto de estudios madrileños, 1973.

<sup>4</sup> Rafael MONEO: «Madrid, los últimos 25 años». Información comercial española, febrero de 1967. Reproducido en *Hogar y Arquitectura*, marzo-abril de 1968.

<sup>5</sup> R. MONEO, *op. cit.*